

# AMOR, PASIÓN Y MUERTE EN UN JARDÍN IMPERIAL\*

Rafael Mérida Jiménez  
Universidad de Lleida

## RESUMEN

El episodio ambientado en los jardines del palacio de la Constantinopla imperial en *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell, ha sido uno de los más analizados por la crítica académica, tanto para determinar las fuentes históricas y literarias de esta novela como para valorar la estética del autor. Este artículo pretende ofrecer una nueva lectura de los capítulos 282 al 286 a partir del análisis de la representación del homoerotismo femenino en el contexto homosocial de la Europa medieval.

**PALABRAS CLAVE:** *Tirant lo Blanch*, Joanot Martorell, literatura caballeresca (siglo xv), Constantinopla, homoerotismo femenino.

## ABSTRACT

«Love, passion and death at an imperial garden». Joanot Martorell's *Tirant lo Blanch* developed an episode in the gardens of Constantinople's imperial palace, which has been specially interesting for academic criticism in order to analyze historical and literary sources as well as the aesthetics of this novel. This article offers a new reading of chapters 282 to 286 through the reconsideration of the role of female homoeroticism in the plot, connected to the homosocial context in medieval Europe.

**KEY WORDS:** *Tirant lo Blanch*, Joanot Martorell, Chivalric Literature (15th century), Constantinople, Female Homoeroticism.

Muy probablemente, Joanot Martorell escribió *Tirant lo Blanch* entre el 2 de enero de 1460 (fecha que figura en la dedicatoria inicial de la obra) y principios del año 1464 (ya que un proceso judicial informa que para entonces había empeñado el manuscrito de su obra, de unas 648 páginas, a Martí Joan de Galba con el objetivo de obtener un préstamo de cien reales). Por consiguiente, Martorell, nacido en 1410 y fallecido hacia el mes de abril de 1465 en tierras valencianas, era un hombre bastante maduro —sobre todo si pensamos en las expectativas del siglo xv— cuando decidió redactar una de las novelas más celebradas y relevantes de toda la historia de las letras en lengua catalana (y una de las más deslumbrantes del Cuatrocientos



europeo)<sup>1</sup>. Una novela, recuérdese, que no vería la luz hasta el 20 de noviembre de 1490, impresa por Nicolau Spindeler en Valencia<sup>2</sup>.

Gracias a los documentos exhumados en los archivos, sabemos que Joanot Martorell pertenecía a una familia de nobles caballeros asentada en el sur del Reino de Valencia y vinculada al ducado de Gandía, cuyo patrimonio había crecido durante el siglo XIV y a inicios del XV gracias sobre todo a diversas empresas militares y administrativas (como la recaudación de impuestos). Sin embargo, cuando Martorell heredó el señorío de la Vall de Xaló, a fines de 1435, la fortuna familiar y su influencia en la corte habían disminuido muy considerablemente, de manera que se vio forzado a intervenir en diversos litigios como consecuencia de antiguas deudas y de disputas territoriales. También se vería obligado a iniciar procesos para salvar el honor de sus dos hermanas solteras<sup>3</sup>. Uno de ellos fue el que propiciaría su viaje a Londres, a la corte del rey Enrique VI, entre 1438 y 1439, que acabará reflejado en su novela. A lo largo de su existencia, Martorell protagonizó no pocos oscuros enfrentamientos que mezclaban lides caballerescas y combates poco honorables, luchas feroces y merecidos encarcelamientos, más deudas y más pleitos, junto a algunos memorables viajes por los territorios mediterráneos de la Corona de Aragón, como por ejemplo a la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles o a Sicilia<sup>4</sup>.

La formación intelectual de Martorell no fue universitaria, sino fruto de la educación tradicional de un hijo de la mediana nobleza, a la cual convendría añadir una dilatada experiencia vital y una indudable estima por los ideales caballerescos y sus plasmaciones literarias (crónicas y enciclopedias, antologías de cuentos, narraciones en prosa y en verso...), difundidos entre los aristócratas de aquella época, especialmente en un centro cultural, artístico y económico tan importante como era Valencia, donde vivieron, durante aquellas mismas décadas, creadores de la categoría de Joan Roís de Corella, Sor Isabel de Villena, Jaume Roig o Ausiàs March —quien, por cierto, desposó a una de sus hermanas. Muchas investigaciones han demostrado la notable colección de textos de origen clásico o coetáneos, laicos y religiosos, que Joanot Martorell aprovechó como fuente de inspiración o que manejó para diseñar la majestuosa arquitectura de palabras, de aventuras y de emociones que es *Tirant lo*

---

\* El presente trabajo se ha realizado en el marco del GRC «Creació i pensament de les dones» (SGR 2009/647).

<sup>1</sup> Los datos básicos que manejo de la biografía de Martorell pueden ampliarse en J. VILLALMANZO y J.J. CHINER, *La pluma y la espada. Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*. Valencia, Ajuntament de València, 1992; J.J. CHINER, *El viure novelesc. Biografia de Joanot Martorell*. Alcoi, Marfil, 1993, y J. VILLALMANZO, *Joanot Martorell. Biografia ilustrada y diplomatario*. Valencia, Ajuntament de València, 1995.

<sup>2</sup> Las dos ediciones del texto más recomendables son la preparada por Martí de Riquer (Barcelona, Ariel, 1979), acompañada por otros escritos de Martorell, y la de Albert Hauf (Valencia, Tirant lo Blanch, 2005), que ofrece abundantes notas e ilustraciones.

<sup>3</sup> Recuérdese la edición de Martín de Riquer de las «cartas de batalla» de nuestro autor, con prólogo de Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario*. Barcelona, Sirmio, 1990.

<sup>4</sup> Véanse las investigaciones de M. DE RIQUER recogidas en *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*. Barcelona, Quaderns Crema, 1990, pp. 72-94.



*Blanch*<sup>5</sup>. Por tan poderosa razón, Martorell debe ser considerado un excelente lector y un atento conocedor de la retórica de su tiempo. Y, evidentemente, un caballero con un «vivir novelesco» que podemos constatar o imaginar entre líneas, cuando leemos su gran obra, puesto que combina tantas realidades, sueños y ficciones como muestra u oculta, aquí y allá, su propia biografía.

Parece que durante sus últimos años, aquellos que coinciden con la redacción de *Tirant lo Blanch*, Martorell alcanzó una relativa estabilidad gracias a sus servicios como escribano en la corte del príncipe de Viana<sup>6</sup>. Quizá fuera esta circunstancia un motor secundario de su creación, finalmente dedicada al príncipe Fernando de Portugal; por lo menos favoreció la composición de un texto muy extenso cuya trama inventa un pasado político falso y un futuro heroico que sabemos imposible (ya que Constantinopla, capital del Imperio cristiano de Oriente había caído el 29 de mayo de 1453 en poder de los turcos y, a pesar de las diversas intentonas militares, nunca dejaría de ser musulmana, hasta la actualidad, razón por la que la conocemos con el nombre de Estambul). No se ha encontrado documentación que permita confirmar un viaje de Martorell a Constantinopla (como disponemos para sus estancias en tierras inglesas e italianas) anterior a 1453, aunque, según sugiriera Riquer, podamos admitir que «fue informado minuciosamente sobre la capital griega por alguno de sus muchos coterráneos, militares o mercaderes, que residieron en ella»<sup>7</sup>. Así, cabe señalar que el palacio imperial descrito en *Tirant lo Blanch* no puede ser el que ocupó la corte durante el siglo xv (conocido como Blanquerna), sino otro más antiguo que se encuentra próximo a Santa Sofía, celebrado por sus suntuosos edificios y jardines<sup>8</sup>.

En cualquier caso, lo que parece notorio es que Joanot Martorell reinventó su presente histórico, mientras se imaginaba, azuzado por la tragedia, como un joven de veinte años, al igual que su héroe: valiente, inteligente y enamorado<sup>9</sup>. Se

---

<sup>5</sup> Entre las cuales debe destacarse la monografía de J. PUJOL, *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*. Barcelona, Curial-Abadia de Montserrat, 2002.

<sup>6</sup> Cfr. J. TORRÓ TORRENT, «Els darrers anys de Joanot Martorell o en defensa del *Tirant*, la novel·la cavalleresca i la cort», en R. BELLVESER (coord.), *La novel·la de Joanot Martorell i l'Europa del segle xv*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011, vol. II, pp. 573-599. Este investigador afirma: «Joanot Martorell fabula a partir de la seva biografia. Ho sabem per la seva estada a Anglaterra i pels capítols del Guillem de Varoic i les festes i cavalleries de Tirant a Anglaterra. Ho sabem pel fet de convertir l'odiat Gonçalvo d'Híxar, comanador de Montalbà, en Kirieleisón de Montalbà i el seu germà Tomàs de Montalbà. Ho sabem pels barons rebels a Ferran I de Nàpols convertits en enemics de l'emperador de Constantinoble. La mirada i la biografia de Joanot Martorell, trinxant i escrivà de ració del príncep de Viana, confirmen aquesta línia» (pp. 590-591).

<sup>7</sup> M. DE RIQUER, «*Tirant lo Blanch*», *novela de historia y de ficción*. Barcelona, Sirmio, 1992, p. 167. Esta hipótesis ha sido desarrollada por Jordi Redondo en «La tria de Constantinoble al Tirant lo Blanc: ficció literària o manlleu a la realitat?». *Tirant*, vol. 9 (2006), s.p. (puede consultarse en [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.9/ArtRedondo\\_Constantinoble.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.9/ArtRedondo_Constantinoble.htm)).

<sup>8</sup> M. DE RIQUER, *op. cit.*, 1992, pp. 158-163.

<sup>9</sup> Recuérdese que, como estudiara L. STEGNANO PICCHIO en «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Constantinopoli dal *Cligès* al *Palmerin de Olívia*», en *Studi sul «Palmerin de Olívia»*, Pisa, Università di Pisa, vol. III, pp. 99-136, el topos de una Constantinopla necesitada de ayuda por el asedio infiel a la que socorre un joven caballero del Occidente europeo cristiano, puede





trata de un ideal cuyas raíces literarias se asientan en la poesía de los trovadores en lengua occitana y en las narraciones francesas que giran en torno a los mitos del rey Arturo, de Lanzarote o de Tristán, entre otros, bien divulgadas en las cortes hispánicas más prósperas desde fines del siglo XII. Un universo literario poblado por bellas damas enamoradas y por gentiles caballeros que les sirven hasta el último suspiro, quienes configuraron un universo de relaciones eróticas entre mujeres y hombres de la nobleza ampliado en sucesivas creaciones y refundiciones en las más diversas lenguas europeas. Por este motivo, *Tirant* contempla pintadas sobre las lujosas paredes del palacio imperial de Constantinopla las historias de amor de «Floris e de Blanchesflors, de Tisbe e de Píramus, de Eneas e de Dido, de Tristany e de Isolda, e de la reyna Ginebra e de Lançalot, e de molts altres...»<sup>10</sup>. Todas ellas son parejas que Joanot Martorell conocería muy bien, como lector voraz que era y como visitante de algunas de las cortes más cultas de su tiempo. Son, igualmente, las mismas leyendas que recitan las damas en sus aposentos y en sus vergeles, dentro del espacio más íntimo, a la manera de proyecciones de sus corazones apasionados, según demuestra la bella y vieja emperatriz a su enamorado Hipólito, cuando «cantà un romanç ab baixa veu, de Tristany, com se planyia de la lançada del rey March»<sup>11</sup>. *Tirant lo Blanch* puede considerarse, así, una de las últimas creaciones narrativas del otoño medieval que se nutre de un modelo idealizado de amores y de caballerías, una obra que refleja un mundo sólo en parte perdido que Martorell revitaliza mediante la ficción<sup>12</sup>.

Hace unos años edité una antología a la que bauticé con el título *Cuentos de amor de Tirant lo Blanch* de manera ciertamente equívoca, pues *Tirant* es una novela y no una obra cuyos contenidos puedan seleccionarse a la manera de *Las mil y una noches* o del *Decamerone* de Giovanni Boccaccio, por citar dos obras indispensables de la Edad Media en las que reina el género breve y que podían ser viejas conocidas de Joanot Martorell<sup>13</sup>. Pero también es cierto que en *Tirant lo Blanch* integró, con peculiar fortuna, diversos relatos procedentes de obras cultas y folclóricas. No pretendo sugerir que Martorell escribió una novela a partir de la adición de cuentos dispersos, sino, más sencillamente, que su vasta estructura admitió la incorporación de relatos ajenos y la posibilidad de que determinados episodios puedan ser disfrutados por sus lectores a la manera de pequeñas piezas narrativas.

---

remontarse hasta el siglo XII y conocerá una renovada difusión en numerosos libros de caballerías españoles a partir de fines del siglo XV.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, A. HAUF (ed.), cap. 118, p. 473.

<sup>11</sup> *Ibidem*, cap. 263, p. 991.

<sup>12</sup> Como he tenido ocasión de abordar en «De la 'matèria de Bretanya' al *Tirant lo Blanch*: lectures tardomedievales de les ficcions cavalleresques», en R. BELLVESER (COORD.), *La novel·la de Joanot Martorell i l'Europa del segle XV*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011, vol. 1, pp. 335-384.

<sup>13</sup> Joanot MARTORELL, *Contes d'amor de Tirant lo Blanc*. Ed. R.M. Mérida, Barcelona, La Magrana, 2009, parte de cuya introducción he traducido y adaptado en el presente trabajo.

Uno de ellos, ambientado en los jardines del palacio de la Constantinopla imperial, es el que analizaré en este trabajo<sup>14</sup>.

Como resulta bien sabido, la geografía por la que cabalga, pasea y navega el protagonista de nuestra novela resulta tan extensa como verosímil por realista, pues se extiende desde Inglaterra hasta Constantinopla, pasando por Francia, Portugal, Sicilia, Rodas o el amplio norte de África. Sin embargo, la corte imperial bizantina —el núcleo ficcional más celebrado de la obra— será el espacio privilegiado para el desarrollo múltiple del tema amoroso. Sobre esta corte, por ejemplo, ya trató hace más de cuatro siglos un personaje durante el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, en el capítulo sexto de la primera parte de *Don Quijote*, cuando rememoraba varias de sus protagonistas:

- ¡Válame Dios —dijo el cura, dando una gran voz—, que aquí esté Tirante el Blanco! Dádmele acá, compadre, que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleisón de Montalbán, valeroso caballero, y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Dígoos verdad: señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo<sup>15</sup>.

Esto es así, por una parte, porque Constantinopla representa la misión más importante del héroe, por serlo de la cristiandad (impedir que caiga en poder de los turcos, algo que la ficción logra a contracorriente de la historia), pero también, por otra parte, porque el lujoso espacio de la corte, material y simbólico a un tiempo, constituye la mejor escenografía para desarrollar la vertiente cortesana que, junto a la caballeresca, define al protagonista: Tirant lo Blanch es el mejor guerrero, el más hábil estrategia militar, pero también el amante más paciente y el servidor más sumiso de la princesa, de manera que puede y debe ganar el cetro del Imperio al final de la obra. Por tan poderosa razón será el palacio imperial de Constantinopla en donde el erotismo de los aposentos y los vergeles desempeñe un puesto de mayor trascendencia narrativa.

---

<sup>14</sup> Josep Romeu i Figueras justificaba el análisis independiente de este mismo episodio mediante la siguiente explicación: «L'episodi que narra Joanot Martorell a l'esmentat capítol té prou entitat i, dins el discurs englobat, la suficient autonomia perquè pugui ésser comentat i analitzat per ell mateix. S'obre i es tanca, consegüentment, contenint un relat amb personalitat pròpia i de relleu que sobresurt i es defineix en el context al qual pertany, i és possible de destacar-ne els trets més evidents del discurs narratiu i de l'estil de l'autor, igualment com les seves característiques pròpies» («Ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant'. Comentaris al capítol 283 de *Tirant lo Blanc*», *Lectura de textos medievals i renaixentistes*, Valencia-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Abadía de Montserrat, 1994, p. 163).

<sup>15</sup> Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. RICO, Barcelona, Crítica-Instituto Cervantes, 1998, p. 83. Sobre la difusión en lengua española de la novela de Martorell, a partir de la impresión de 1511, véase mi monografía titulada *La aventura de «Tirant lo Blanch» y de «Tirante el Blanco» por tierras hispánicas*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.





Al igual que en el campo de batalla, Tirant debe mostrar sus cualidades en el jardín del amor. Y fuera de él. Precisamente el episodio del que voy a tratar reviste especial atractivo porque Tirant no se ubica en el interior del vergel sino que sufre las consecuencias de su emplazamiento exterior. Teresa Izquierdo Aranda ha analizado el grado de verosimilitud de la novela mediante un recorrido a través de la información y de los hallazgos arqueológicos conservados del antiguo palacio imperial (arrasado en 1453) que estaría recreando Martorell. Aquello que resulta más evidente sería que *Tirant lo Blanch* ha devenido una rica fuente para reconstruir no tanto la construcción original sino la hipotética restitución que el imaginario europeo había ido configurando<sup>16</sup>. Dicho con otras palabras: Martorell estaría mezclando muy atinadamente fuentes orales o escritas sobre la llorada capital del Imperio con invenciones propias y con recuerdos de su experiencia personal, merced a sus viajes por Europa y al lujo cortesano de su tierra natal, que vivía un periodo de esplendor<sup>17</sup>.

La trama ocupa buena parte de los capítulos 282 al 286 de la novela y suele citarse a partir del título del capítulo 283 («Ficció que féu la reprovada Viuda a Tirant»)<sup>18</sup>. Su contenido puede resumirse de la manera siguiente: la Viuda Reposada, enamorada enfermizamente de Tirant, pretende que éste rechace a su amada sembrando la cizaña entre ambos y organizando un plan casi infalible: tras engañar a la princesa de que Tirant finge su amor para convertirse en emperador, intenta convencer a Tirant de que Carmesina mantiene relaciones sexuales con su jardinero Lauseta (esclavo, musulmán y negro) y que incluso ha tenido un hijo de él, a quien ha abandonado en las aguas. Como el héroe no da crédito a tales infamias, aunque le causan gran pesar, la Viuda, mediante una treta muy inteligente y compleja, convence a Plaerdemavida para que conduzca a Carmesina al *locus amoenus* y que juegue con ella disfrazada con una máscara y las ropas de Lauseta, con el objetivo de cuidar de su salud y entretenerla placenteramente. Al tiempo, la Viuda ha preparado una estancia en un edificio colindante al que ha conducido a Tirant, en donde, mediante un ingenioso sistema de espejos, el héroe cree contemplar cómo el «sirviente» seduce a la princesa, cómo «ambos» entran en una cabaña y cómo salen «manchados» tras

---

<sup>16</sup> T. IZQUIERDO ARANDA, «La representació del Sagrat Palau de Constantinoble al *Tirant lo Blanc*: noves aportacions per al coneixement d'una arquitectura desapareguda». *Tirant*, vol. 9 (2006), s.p. (puede consultarse en [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.9/Izquierdo\\_Palau.Constantinoble.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.9/Izquierdo_Palau.Constantinoble.htm)).

<sup>17</sup> En su análisis de los capítulos de las bodas del rey de Inglaterra que ocupa los capítulos 41-97 de nuestra novela, Vicent Josep Escartí afirma que mostrarían «quins eren els usos de la noblesa valenciana i de la Corona d'Aragó en general, en matèria de celebracions i festes de noces —exagerant alguns detalls, per les llicències poètiques [...]—; i prou clarament es poden veure les diferents fórmules de la representació opulent del poder: a través dels vestits, les desfilades, les diversions cavalleresques i cortesanes (música, teatre, dansa...), la creació d'espais fantasiosos, l'abundància dels menjars —bàsics, però sofisticats també— o l'exhibició de riqueses, entre les quals es compten fins i tot els animals exòtics —com els que sabem que poblaven els jardins del Real de València—, a més de les joies o les tendes i els cavalls ricament abillats» (V.J. ESCARTÍ, «La representació social del poder i la festa al *Tirant* i a la cort dels Borja», en R. BELLVESER (COORD.), *op. cit.*, vol. 1, pp. 240-241).

<sup>18</sup> *Op. cit.*, M. DE RIQUER (ed.), pp. 802-810; A. HAUF (ed.), pp. 1045-1056.

su encuentro sexual. Una vez presenciado el reflejo de la escena —también observada directamente—, el joven entra en una profunda desesperación, aunque su amor y su tristeza le impidan caer en la red astutamente tramada por la Viuda, de manera que no accede a sus propuestas sexuales. Este episodio se cierra por partida doble: en primera instancia, Tirant matará al jardinero inocente; de forma derivada, será el inicio involuntario de su periplo por el norte de África<sup>19</sup>.

La crítica ha valorado la originalidad y el atractivo del engaño de la Viuda Reposada desde múltiples perspectivas: en primer lugar, por la variedad de las fuentes que Martorell pudo manejar, desde Ovidio y Terencio o *Las mil y una noches* hasta la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio y *La tragèdia de Caldesa* de Roís de Corella, pasando por narraciones de Masuccio Salerno, un *exemplum* de Ubertino de Casale o la materia tristaniana, entre otras<sup>20</sup>. En segundo lugar, también ha abordado su proyección ulterior, si recordamos el eco de este episodio en obras de autores tan imprescindibles como Ludovico Ariosto (canto V del *Orlando furioso*) o William Shakespeare (*Much ado about nothing*)<sup>21</sup>.

La estructura de este episodio ha sido ensalzada por su unidad interna<sup>22</sup>, por su funcionalidad en el conjunto de la novela —al ser considerado una de las acciones de la secuencia amorosa que se despliega de forma paralela a la militar— y por su significación transgresora del compromiso matrimonial secreto de la pareja protagonista<sup>23</sup>. A propósito de la unidad, también se ha desarrollado una línea

---

<sup>19</sup> Mucho más adelante, en el capítulo 416, sabremos que la Viuda Reposada acabará suicidándose, temerosa del castigo que le espera cuando descubre que Tirant regresa a Constantinopla, tras su periplo africano.

<sup>20</sup> R. BELTRÁN, «*Tirant lo Blanc*», de Joanot Martorell. Madrid, Síntesis, 2006, pp. 106-111 ofrece un análisis del episodio en donde resume gran parte de las fuentes que la investigación ha ido aduciendo y su resonancia ulterior. J. PUJOL, *op. cit.*, pp. 156-174, aborda detenidamente la remodelación martorelliana de las obras citadas de Boccaccio y Corella. Véase, por último, la rica anotación de Hauf a lo largo de estos capítulos en su edición citada que me exime de extenderme sobre esta cuestión.

<sup>21</sup> Esta influencia no extraña si recordamos la difusión en lengua italiana de *Tirant lo Blanch* a lo largo del siglo XVI. En torno a las interrelaciones entre Martorell y Ariosto en este episodio, véase R. BELTRÁN, «Simiente de cizaña: sobre la relación entre el episodio de la Viuda Reposada (*Tirant lo Blanch*) y el canto V del *Orlando furioso*». *Tirant*, vol. 4 (2001), s.p. (puede consultarse en [http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butletti.4/beltran\\_viuda.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butletti.4/beltran_viuda.htm)).

<sup>22</sup> Josep Romeu i Figueras (*op. cit.*, pp. 172-174) distingue diez «episodios» en este relato. A su juicio, el tema central sería el comportamiento perverso de una dama (Carmesina) que, aunque ficticiamente, se entregaría a un sirviente; este tema se vería enriquecido por diversos motivos que otorgarían riqueza narrativa y verosimilitud al conjunto, como la perversidad de la Viuda, la inexperiencia de la princesa, el pesar de Tirant...

<sup>23</sup> J.M. PERUJO MELGAR, *La coherència estructural del «Tirant lo Blanch»*. Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, pp. 157-159, subraya que en esta ficción «hi ha un element trascendental per al desenvolupament dels episodis posteriors de la narració: el fet que Tirant haja cregut les mentides de la Viuda suposa una falta comesa per l'heroi, tot i que ha estat enganyat amb la tècnica del parany» (p. 159). Rafael Beltrán señala que este episodio sería la novena de un total de once «acciones» amorosas en donde se apreciaría el equilibrio narrativo entre esta temática y la militar (R. BELTRÁN, *Tirant lo Blanc: evolució i revolta en la novel·la de cavalleries*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1983, pp. 131-133).



interpretativa en torno a su carácter marcadamente teatral, en la medida en que *presenciamos* varios «montajes» simultáneos urdidos por la Viuda Reposada: la actuación de una Plaerdemavida disfrazada de Lauseta, la de Carmesina, que se deja enredar y que participa como actriz, la de la Viuda, que va y viene entre el jardín y la cámara en donde ha conducido a Tirant (quien a su vez, disfrazado para acudir a la cita, es un espectador que la Viuda desea transformar en actor)...<sup>24</sup>. Se trata de un sendero que ha permitido sugerir la existencia de una farsa o mascarada que podría haber figurado en el abundante repertorio cómico valenciano de aquella época y que habría refundido Martorell, pues remite explícitamente en el texto a las fiestas valencianas del Corpus<sup>25</sup>, como bien podemos constatar:

- Los metges tenen per bo que devallàseu en l'ort per veure aquella verdor. E farem allí molts jochs perquè us passe la son, car yo tinch unes vestidures de la festa del Corpus Crist, semblant al vostre ortolà, e Plaerdemavida, qui en semblants afers és molt sentida e plasant, vestir-les s'à e dirà-us de ses acostumades planteries.

La princessa ab la Viuda e ab les dos donzelles davallaren a l'ort. E Tirant stava contínuament mirant en l'espill e véu venir la princessa ab ses donzelles, e fon-se aseguda prop una céquia d'aygua. E la Viuda havia bé provehit en tot lo que mester li feya. E ginyà que-l negre ortolà en aquel cars no fos en l'ort, ans lo féu anar a la ciutat de Pera. E la Viuda ajudà a vestir a Plaerdemavida, ab la cara que li havien feta pròpiament com la del negre ortolà. Ab les sues robes que vestia, entrà per la porta de l'ort. Com Tirant lo véu entrar, verdaderament pensà que fos aquell lo moro ortolà, e portava al coll una axada e començà a cavar. A poch instant, ell se

---

<sup>24</sup> G. GRILLI analiza en «*Tirant lo Blanch* e la teatralità» (Dal «*Tirant*» al «*Quijote*». Bari, Adriatica, 1994, pp. 87-109) la estructura de este episodio, al que titula *Entremès del Moro Lauseta*, y sugiere que se divide en dos mitades (la primera entre el jardín y la cámara y la segunda en la cámara). Los ocho momentos de esta ficción serían: «1. preparazione della scena e del teatro, rispettivamente l'orto (previo allontanamento dell'*hortolà*) e la cambra segreta per Tirant (grazie all'aiuto della *vella*) con il suo corredo di specchi; 2. attribuzione alle protagoniste dell'azione (Carmesina e Plaerdemavida) di un ruolo comico, autosoddisfacente, ruolo che la registra trasforma in tragico rivolgendosi allo spettatore occulto; 3. questi prende per reale la rappresentazione buffa, distruggendo, per l'ira accumulata, lo strumento (gli specchi) che gli consentono la visione dello spettacolo; 4. segue la verifica ad occhio nudo della scena da parte dello spettatore 5. e il suo abbandono del luogo di osservazione e ripiegamento su se stesso (*lamentació*). Il secondo tempo ha un andamento piú piano e si svolge in un unico scenario: 1. la Viuda, ora attrice e non piú regista, entra in scena (in quella zona che delimita la *cambra* di Tirant); scambia le battute di commento dell'azione passata con proposte di azione futura, finalizzando il dialogo alla sostituzione funzionale: se stessa al posto della Principessa; 3. ma quando si introduce nuda nel letto di Tirant, questi abbandona la scena e si ritira» (pp. 104-105).

<sup>25</sup> Cfr. F. MASSIP, «Política, spectacle cavalleresc i context escènic en *Tirant lo Blanc*», en *A cos de rei. Festa cívica i spectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*, Valls, Cossetània, 2010, ahora pp. 169-172. J. ROMEU I FIGUERAS (*op. cit.*, p. 170) señala que en este episodio «Martorell recorda la processó del Corpus de València, amb la seva multitud de personatges d'entremesos disfressats de negres, moros i altres figures exòtiques, ultra les bíbliques i de sants diversos. Es tracta, doncs, d'una transposició espacial basada en una realitat local aplicada a un ambient absolutament distint i distant». Véanse igualmente las dimensiones religiosas y didácticas que destaca R. BELTRÁN, «Comedy and performance in *Tirant lo Blanc*», en A. TERRY (ed.), *Tirant lo Blanc. New Approaches*, Londres, Tamesis, 1999, pp. 15-28.



acostà envers la princesa e asigué's al seu costat, e pres-li les mans e besà-les-hi. Aprés li posà les mans als pits e tocà-li les mamelles, e feÿa-li requestes d'amor. E la princesa feÿa grans rialles, que tota la son li féu passar. Aprés, ell se acostà tant e posà-li les mans dejús les faldes, ab gran alegría que totes staven de les coses plasents que Plaerdemavida deÿa. La Viuda girava la cara envers Tirant e torcia's les mans, scupia en terra, mostrant tenir gran fàstig e dolor del que la princesa feÿa. [...]

Tirant, no tenint altre remey, pres lo banch davant lo lit e dreçà'l en alt, e pres una corda que tallà de la cortina e passà-la per la biga e ell pujà alt. E véu com lo negre ortolà se'n portava per la mà a la princesa en una cambra que dins l'ort havia, a hon tenia la sua artelleria per a conrear l'ort e per a son dormir. E Plaerdemavida posà-la dins la dita cambra, cercaren-li una caxa hon tenia la sua roba de vestir e tot quant tenia li regonegueren. Aprés hun poch spay ella ixqué e la Viuda, ab la una donzella, passejava prop de la cambra. Com la veren exir, la Viuda s'acostà a la donzella, donà-li hun drap de cap e dix-li, per fer lo joch que fos complit de rialles:

- Posa-lo-y davall les faldes de la princesa.

La donzella, axí com la Viuda la havia asinestrada, com fon davant sa altesa agenollà's en terra e posà-li lo drap davall les faldes. E la ignorància de la princesa donà loch a la malícia de la Viuda<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> *Op. cit.*, A. HAUF (ed.), cap. 283, p. 1048. Mi traducción de esta escena sería:

- Los médicos creen que sería bueno que bajáseis al jardín para ver aquel verdor. Allí haremos muchos juegos para que os pase el sueño, pues tengo unos vestidos de la fiesta del Corpus Christi, parecidos a los de vuestro jardinero, y Plaerdemavida, que hace estas cosas con gusto y placer, las vestirá y os dirá sus acostumbradas lisonjas.

La princesa con la Viuda y las dos doncellas bajaron al jardín. Tirant estaba mirando continuamente el espejo y vio llegar a la princesa con sus doncellas, que se sentaron cerca de una acequia de agua. La Viuda había previsto bien todo lo que le hacía falta: se las ingenió para que el jardinero negro no estuviese aquel día en el jardín y le hizo ir a la ciudad de Pera. La Viuda ayudó a Plaerdemavida a vestirse, con la careta que le habían hecho tan parecida a la cara del negro. Con las ropas que vestía, entró por la puerta del jardín. Cuando Tirant lo vio entrar, pensó que sin duda era el jardinero moro, quien llevaba al cuello una azada y comenzó a cavar. Al rato, se acercó a la princesa y sentó a su lado: le cogió las manos y se las besó. Después le puso las manos en los pechos y le tocó las tetas, mientras le hacía peticiones de amor. La princesa reía mucho y le pasó todo el sueño. Después, él se acercó mucho y le puso las manos bajo las faldas, que muy alegres estaban todas con las galanterías que Plaerdemavida decía. La Viuda giraba la cara hacia Tirant y se retorció las manos, escupía en la tierra y mostraba sentir mucho asco y dolor de cuanto la princesa hacía. [...] Tirant, pues no tenía alternativa, cogió el banco que estaba frente al lecho y lo puso de pie, cogió una cuerda que cortó de la cortina, la pasó por la viga y subió muy alto. Así vio que el jardinero negro se llevaba a la princesa, cogida de la mano, dentro de un cuarto que había en el jardín, en donde tenía su artillería para cultivar el huerto y para dormir. Plaerdemavida la llevó dentro de este cuarto, buscaron una caja donde tenía sus ropas y le revolviéron todo cuanto tenía. Después de un rato, ella salió mientras la Viuda, con una donzella, paseaba cerca del cuarto; cuando la vieron, la Viuda se acercó a la donzella, le dio un pañuelo de cabeza y le dijo, para que el juego fuese divertido del todo:

- Pónselo debajo de las faldas a la princesa.

La donzella, tal como la Viuda le había enseñado, cuando estuvo delante de su alteza se arrodilló en tierra y le puso el pañuelo bajo las faldas. De manera que la ignorancia de la princesa propició la malicia de la Viuda.



Con razón, esta ingeniosa tramoya ha constituido uno de los epicentros de análisis de la personalidad de la antigua nodriza de Carmesina: su evolución como personaje culmina en este episodio, pues Martorell combina aquí el tópico de la vieja lasciva con el de la enferma de amor, mezclando además la función maternal y médica del personaje con su transformación, sabia y perversa, en antagonista de la princesa.

Si bien todos estas investigaciones resultan enormemente enriquecedoras para nuestra comprensión de la vasta cultura literaria de Martorell y para calibrar su resonancia posterior, para destacar su capacidad de invención y disposición de los diversos elementos que recrea con la finalidad de intensificar uno de los núcleos más dramáticos y, a la vez, más festivos de su novela, no cabe duda de que igualmente resulta interesante profundizar en otras cuestiones menos atendidas por la crítica. La primera, claro está, sería la del jardín como espacio de encuentro erótico, en nuestro caso un espacio invertido, tanto por los espejos mediante los cuales Tirant empieza a contemplar la escena (metáfora de la falsedad de la Viuda) como por la inversión de ciertos órdenes sociales: ¿cómo es posible que la heredera del trono del Imperio mantenga relaciones sexuales con un esclavo? ¿Cómo imaginar que en esta relación, además, sea co-protagonista un negro musulmán, siendo ella una cristiana de la más inmaculada estirpe (y extremadamente pudorosa y virginal)? Evidentemente, aquí nos topamos con un ejemplo singular, «pues muestra hasta qué punto en el imaginario occidental de la época los negros y los sarracenos representaban el uso desordenado del sexo», pero también «asociado a la perversión de la mujer que se libra a una unión contra natura, pues un amante de estas características representa la alteridad más absoluta, religiosa (moro), étnica (negro) y social (esclavo)»<sup>27</sup>. Igualmente intensifica el contraste la comparación de esta falsa entrega con la relación de Carmesina y Tirant, pues según apuntara Mario Vargas Llosa, de manera tan hiperbólica como irónica, «la cópula de la bella princesita griega y el bravo (pero tímido) caballero bretón es la más amagada y sobre todo palabreada cópula de que haya memoria en la literatura»<sup>28</sup>.

Resulta sumamente instructivo constatar que gran parte de la crítica académica haya mostrado un empeño mayor en analizar fuentes y resonancias de este episodio o en emplearlo para ilustrar la estructura climática de la novela y la originalidad del personaje femenino que lo protagoniza que en abordar con mayor atención la esfera del erotismo femenino en *Tirant lo Blanch*<sup>29</sup>. Por este motivo, me

---

<sup>27</sup> M. SIMÓ, «Sexualidad y contacto entre culturas en la literatura medieval: del motivo de la bella sarracena al erotismo oriental del *Tirant lo Blanch*», en J. MASÓ (ed.), *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona, Icaria, 2008, pp. 63-102 (las citas en pp. 80 y 81). Esta investigadora ha analizado también la genealogía románica del curioso nombre del sirviente en «La recepció de *Can vei la lauzeta mover* (BDT 70,43) a la narrativa catalana medieval», en V. BELTRÁN, M. SIMÓ y E. ROIG (eds.), *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2006, pp. 353-370.

<sup>28</sup> *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 96.

<sup>29</sup> En mi antología se incluye una amplia selección de la bibliografía secundaria sobre el amor y el erotismo en la novela (*Contes d'amor de Tirant lo Blanc*, op. cit., pp. 267-269),



ha parecido oportuno proyectar una mirada otra, por complementaria, sobre el extraño lance acaecido en el jardín imperial de Constantinopla.

El episodio del engaño de la Viuda Reposada parece haber suscitado mayor interés por la ficción que la estructura que por la escena que muestra. Su treta resulta tan compleja —a la manera planificada de un asedio militar— y fascinante —pues requiere de una elaboración meditada y de unas dotes de oratoria impecables— que se antoja ha ocultado parte de cuanto leemos y de cuanto Martorell sugiere. Por ejemplo, el homoerotismo femenino subyacente. Pocas investigaciones han valorado esta cuestión, a mi juicio de indudable atractivo dada la escasez de documentación medieval (sea o no sea literaria) con la que contamos. En varios trabajos míos he recopilado los avances de la crítica, sobre todo vinculada a los estudios históricos, en torno a esta cuestión y he subrayado que si bien la investigación consagrada al homoerotismo femenino medieval en las culturas del Occidente europeo tropieza con abundantes obstáculos tradicionalistas, aún en pleno siglo XXI, no parece menos cierto que en parte se debe también a su propia ubicación periférica durante aquellas centurias<sup>30</sup>.

En todo caso, la escasez de referencias no debiera obligarnos a menospreciar las huellas conservadas. Por ejemplo dos, en obras de sendos autores medievales en lengua catalana de innegable relevancia: la primera referencia se encuentra en el capítulo 609 del *Terç del crestià*, en donde el franciscano gerundense Francesc Eiximenis narra cómo fue ahorcada, a fines del siglo XIV, «una fembra qui aytants anys havia tengut aquí offici de savi en àbit d'om mascle, e havia haüdes duas mullers [...] no fou cremada mas fou penjada ab aquell artifici al coll ab lo qual havia jagut carnalment ab les dues fembres»<sup>31</sup>. La segunda referencia procede de un coetáneo valenciano de Martorell, el médico Jaume Roig, quien en su poema narrativo *Spill* (c. 1460, versos 9583-9593) pone en boca del sabio rey Salomón la misógina afirmación según la cual la sodomía habría sido una invención femenina<sup>32</sup>.

Por supuesto, las lecturas más atentas del episodio tirantiano no han negado su entidad: así, Romeu i Figueras apuntaba en su estudio «el caràcter fortament lesbià d'aquest episodi i no cal insistir-hi, atesa la seva evidència», aunque, poco más tarde, reiteraba que se trataba de «una escena de lesbianes, potser no gaire innocent

---

<sup>30</sup> Véanse, por ejemplo, mis trabajos «Teorías presentes, amores medievales. En torno al estudio del homoerotismo en las culturas del Medioevo occidental». *Revista de Poètica Medieval*, vol. 4 (2000), pp. 51-98, y diversos capítulos de *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*. Barcelona, Icaria, 2008, en especial pp. 45-66 y 183-197, algunas de cuyas propuestas recojo aquí, pero a cuya abundante bibliografía secundaria remito.

<sup>31</sup> «una hembra que durante años había tenido aquí oficio de sabio, con hábito de hombre varón, que había tenido dos esposas [...] no fue quemada mas fue colgada con aquel artificio al cuello con el cual había yacido carnalmente con las dos hembras». J. BLACKMORE alude a este pasaje en «The poets of Sodom», en G.S. HUTCHESON y J. BLACKMORE (eds.), *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 1999, pp. 217-218.

<sup>32</sup> Sobre estos versos, véase mi trabajo en prensa titulado «La sodomía i el cos malalt de les dones», *Imago Temporis*.





a pesar de la faula»<sup>33</sup>. Esta falta de inocencia ha sido analizada por Ruiz-Domènec en su monografía sobre los personajes femeninos de la novela, en donde afirma que Plaerdemavida sería «lesbiana per despit d'algun home que ningú no ha sabut mai qui ha estat», así como que a pesar «de les seves inclinacions homosexuals i de rebutjar tot el que és masculí, li queda una sensació d'admiració per un tipus peculiar d'home que, en el seu segle, només Tirant representa»<sup>34</sup>. La aproximación de Ruiz-Domènec apostaría por una lectura del personaje en clave de «homosexualitat no acceptada», de la que se aprovecharía la Viuda Reposada para planificar su magnífico engaño (ya que «les relacions homosexuals entre dones faciliten la tasca»)<sup>35</sup>.

El carácter erótico de la escena en el jardín imperial debe valorarse, evidentemente, desde dos perspectivas complementarias: la primera está relacionada con la acción narrada en el episodio mismo, de la que ignoramos aquello que Martorell elimina mediante una prudente elipsis (qué pudieron hacer, si acaso, las dos damas en la cabaña del jardín, además de desordenar los trastos del pobre Lauseta); teniendo en cuenta la introducción de una metáfora sexual tan evidente como es «artelleria»<sup>36</sup>, convendría preguntarse si el doble juego de Martorell no apuntaría sólo a Lauseta sino, además, a Plaerdemavida. Aquello que sí se narra es que la princesa, con un vestido ligero y sin peinar, se deja tocar y besar las manos y los senos no por Lauseta sino por su dama, quien, disfrazada de hombre (la cara mediante una máscara y el cuerpo con ropas), le toquetea por debajo de las faldas a la vista de todas (y de Tirant). No cabe duda de que se trata de un pasatiempo inocente para las jóvenes —aunque sea malvado el objetivo de la Viuda—, como tampoco ofrece duda que se trata de un juego que no es raro para nadie en el grupo, pues Plaerdemavida es persona «molt sentida e plasant», a quien le gusta decir «ses acostumades plasenteries» y que provoca «grans rialles» i «gran alegries». No hay objeción posible a quien lea estas líneas de la «ficción» de la Viuda como uno de los «molts jochs perquè us passe la son» a los que tan habituadas estarían las damas de Carmesina.

La segunda perspectiva que podemos manejar para valorar esta escena obliga a emplazarla en el desarrollo de la trama y, por tanto, de los personajes. En el capítulo 233 de la novela, igualmente muy celebrado, Plaerdemavida también protagoniza una curiosa sustitución, pero en sentido diametralmente opuesto:

E [Plaerdemavida] pres la mà de Tirant e posà-la sobre los pits de la princessa, e aquell tocà-li les mamelles, lo ventre e de allí avall. La princessa despertà's e dix:

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pp. 171 y 173.

<sup>34</sup> *Set dones per a Tirant*, Barcelona, Columna, 1991, pp. 63-64.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 65 y 77.

<sup>36</sup> A. HAUF indica (*op. cit.*, p. 1050, nota 8) que «El vocabulari emprat, no és a nivell simbòlic tan innocent com sembla a primera vista, ja que conrear l'hort amb l'artilleria o atuellés de l'ofici evocuen el lector familiaritzat amb el Decameron (III 1) i/o amb la poesia popular, tot un seguit de referents sexuals ben relacionables amb la doble funció atribuïda a aquest i d'altres jardiniers de coneguts *novellini*». Si esto es así, convendría preguntarse si el doble juego de Martorell no apuntaría sólo a Lauseta sino, además, a Plaerdemavida.

- Val-me Déu, hi com est fexuga! Mirau si-m pot deixar dormir.  
Dix Plaerdemavida, tenint lo cap sobre lo coxí:
  - O, com sou donzella de mal comport! Exiu ara del bany e teniu les carns lises e gentils. Prench gran delit en tocar-les.
  - Toca hon te vullés —dix la princesa— e no poses la mà tan avall com faç.
  - Dormiu e fareu bé. E deixau-me toquar aquest cors que meu és —dix Plaerdemavida—, que yo só ací en loch de Tirant. O, traïdor de Tirant! E hon est tu? Que, si tenies la mà lla hon yo la tinch, e com series content!
- E Tirant tenia la mà sobre lo ventre de la princesa. E Plaerdemavida tenia la sua mà sobre lo cap de Tirant e, com ella conexia que la princesa se adormia, fluixava la mà e lavors Tirant tocava a son plaer; e com ella despertar-se volia, strenyia lo cap a Tirant hi ell stava segur. En aquest deport stigueren per més spay de una hora, hi ell tostems tocant-la.
- Com Plaerdemavida conegué que ella molt bé dormia, afluxà del tot la mà a Tirant hi ell volgué temptar de paciència de voler dar fi a son desig, e la princesa se començà a despertar e, mig adormida, dix:
- Què, mala ventura, fas? No-m pots leixar dormir? Est tornada folla, que vols temptar lo que és contra natura?<sup>37</sup>.

Evidentemente, podemos leer este episodio también como un «juego», ya que la dama está sustituyendo parcialmente a Tirant, aquí muy presente, y favoreciendo su deseo sexual<sup>38</sup>. Tampoco debemos ignorar que Plaerdemavida afirma que el cuerpo de Carmesina es «suyo» y que afirma gozar un gran deleite al tocarle los pechos,

<sup>37</sup> *Op. cit.*, A. HAUF (ed.), p. 904. Una traducción de esta escena podría ser la siguiente:

- Y [Plaerdemavida] cogió la mano de Tirant y la puso sobre los pechos de la princesa, y éste le tocó las tetas, el vientre y allí hacia abajo. La princesa se despertó y dijo:
- ¡Válgame Dios, qué pesada eres! A ver si me puedes dejar dormir.
- Dijo Plaerdemavida, con la cabeza sobre la almohada:
- ¡Oh, qué doncella de mal talante! Salís ahora del baño y tenéis las carnes lisas y gentiles. Gozo mucho en tocarlas.
  - Toca donde quieras —dijo la princesa— y no pongas la mano tan abajo como haces.
  - Dormid y haréis bien. Y dejadme tocar este cuerpo que mío es —dijo Plaerdemavida—, que estoy aquí en lugar de Tirant. ¡Oh, traidor Tirant! ¿Dónde estás? Si tuviese la mano donde yo la tengo, ¡qué contento estarías!
- Y Tirante tenía la mano sobre el vientre de la princesa. Plaerdemavida tenía su mano sobre la cabeza de Tirant y, cuando ella sabía que la princesa se dormía, aflojaba la mano y entonces Tirant tocaba a su gusto; y cuando ella sabía que quería despertarse, apretaba la cabeza a Tirant, y él estaba tranquilo. Con este juego estuvieron durante más de una hora, y él siempre tocándola.
- Cuando Plaerdemavida supo que ella dormía muy bien, aflojó del todo la mano a Tirant y él quiso impacientemente dar fin a su deseo. La princesa comenzó a despertarse y, medio dormida, dijo:
- ¿Qué haces, desventurada? ¿No me puedes dejar dormir? ¿Te has vuelto loca pues quieres intentar lo que es contra natura?

<sup>38</sup> R. BELTRÁN, en «Las bodas sordas en *Tirant lo Blanc* y *Celestina*», *Revista de Filología Española*, 70 (1990), pp. 91-117, compara este episodio, atinadamente, con una escena del auto VII de *Celestina* protagonizada por la alcahueta y Areusa.





de carnes lisas y gentiles. La princesa no se inmuta ante tales palabras ni con sus masajes, pues cuanto desea es dormir; parece acostumbrada a dichos «deportes» que no le molestan, ya que dice a Plaerdemavida que toque donde quiera, mientras no se deje tentar por la sodomía que, como sabemos, a partir de la definición de Eiximenis en el capítulo 229 de *Lo libre de les dones* (c. 1398), es el pecado contra natura que pueden cometer, también, dos mujeres, pues se produce «cuando varón comete tal crimen con varón, o hembra con hembra»<sup>39</sup>. La sustitución del amante ya se había producido poco antes (en el capítulo 231), antes del baño, cuando Plaerdemavida, «per fer plaer a Tirant»<sup>40</sup>, se deleita besando en su nombre los cabellos, los ojos, la boca, los senos («cristal·lines mamelles, que tinch cascuna en sa mà: bese·les per tu. Mira com són poquetes, dures, blanques e lises») <sup>41</sup>, el vientre, las nalgas y «lo secret». Carmesina pide a Plaerdemavida que entre en la tina y que se bañe con ella.

Plaerdemavida es un personaje singular en una exótica corte tan explícitamente sexual como la que Martorell pinta en Constantinopla, pues, a diferencia del resto de mujeres protagonistas (la Emperatriz y la Princesa, la Viuda Reposada o Estefanía), no tiene ni muestra deseo de tener un enamorado. Cuando acabe casándose (en el capítulo 381), será por mandato de Tirant, aunque ella preferiría ser su servidora —y, claro, entendamos que de paso de Carmesina: quizá su funcionalidad sea, según sugiere Carles Miralles, la de encarnar la «tercera» fiel y omnipresente, aunque también represente la que fantasea y afirma que, si fuera hombre, querría acabar sus días enredada en el hermoso cuerpo de Carmesina<sup>42</sup>. Ruiz-Domènec considera que escenas como las descritas y citadas certificarían la existencia de relaciones homosexuales en los espacios femeninos cortesanos<sup>43</sup>, por ejemplo, en el dormitorio, el baño o el jardín.

A mi juicio, en un afán de claridad histórica y léxica, no debiéramos definir estas escenas como representaciones de «homosexualidad» o de «lesbianismo» con el sentido que hoy le otorgamos, sino de homoerotismo femenino. Así, creo no equivocarme al afirmar que Plaerdemavida encarna el más elaborado caso de «deseo homosocial» femenino en las letras hispánicas medievales<sup>44</sup>, camuflado de maneras

---

<sup>39</sup> «és quant mascle comet crim aytal ab mascle, o fembra ab fembra». Se trata de los capítulos analizados por M. SOLOMON, «Fictions of infection. Diseasing the sexual other in Francesc Eiximenis's *Lo libre de les dones*», en G.S. HUTCHESON y J. BLACKMORE (eds.), *op. cit.*, pp. 277-290.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, A. HAUF (ed.), cap. 231, pp. 895-897.

<sup>41</sup> *Ibidem*, cap. 231, p. 897.

<sup>42</sup> *Ibidem*, cap. 231, p. 897. C. MIRALLES, «La dona és el món», *Actes del Symposium Tirant lo Blanc*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 534-540.

<sup>43</sup> «Aquesta dona actua en el lloc de l'home, encara que la seva actuació és totalment convincent, verídica, cosa que palesa clarament, sense els peròs de la literatura cortesana, les relacions homosexuals que existien en l'espai femení» (*Set dones per a Tirant*, *op. cit.*, p. 58).

<sup>44</sup> La idea de «deseo homosocial» desarrollada por E. Kosofsky Sedgwick, en sus estudios sobre las representaciones «homosexuales» en las letras inglesas de los siglos XVIII y XIX, es definida de la manera siguiente: «'Homosocial' is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with 'homosexual' and just as obviously meant to be distinguished from 'homosexual'»

tan equívocas como inequívocas, aunque podamos admitir, sin contradicción, que la suya sería «la sexualidad floreciente de una muchacha virgen, probablemente como Carmesina, de unos quince años»<sup>45</sup>. Prefiero analizar este personaje a partir del concepto de «deseo homosocial» que a partir del «continuum lésbico» de Adrienne Rich por una sencilla razón: las propuestas de Sedgwick me parecen mucho más atentas a las especificidades históricas de los textos con los que trabaja (y muestran una mayor ductilidad) que la propuesta de Rich, pues amplía su calado a muy diversas relaciones entre mujeres<sup>46</sup>.

Por otra parte, si aceptamos la propuesta generalizada de la crítica a propósito de la estética realista de Martorell, quien baña con un detallismo y una verosimilitud extraordinarios cuanto describe, debiéramos empezar a valorar sin remilgos una realidad histórica como la aquí abordada, quizá no poco inocente, como sugería Romeu i Figueras, tanto por su entidad moral como precisamente para admitir su estatuto en las cortes europeas del siglo xv —no me atrevería a apostar si empezando por la inglesa, la napolitana o la valenciana que conoció nuestro autor—, aunque desplazada hacia los aposentos y los jardines lejanos e imposibles de Constantinopla. Tampoco debiera sorprendernos:

El arte y la literatura del siglo xvi también mencionan, de vez en cuando, la sexualidad lesbiana: se trata generalmente de un placer vano y frívolo, excusable en las chicas jóvenes. Era un medio, por ejemplo, de permanecer castas, como es el caso de las representaciones que vemos en Fontainebleau (en pinturas y grabados) de Diana con sus ninfas en el baño, frotándose unas a otras de manera bastante explícita. Esta sexualidad se consideraba en general como una forma legítima de aprendizaje o de preparación destinada a valorizar el amor con los hombres. Según Brantôme, era una costumbre practicada por muchas damas de la corte<sup>47</sup>.

---

[...] I have chosen the word 'desire' rather than 'love' to mark the erotic emphasis because, in literary critical and related discourse, 'love' is more easily used to name a particular emotion, and 'desire' to name a structure» (E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York, Columbia University, 1985, pp. 1-2).

<sup>45</sup> R. BELTRÁN, *op. cit.*, 2006, p. 101. A juicio de este investigador, Plaerdemavida sería «el personaje más complejo, enigmático y lleno de sugerentes matices psicológicos de *Tirant*, aunque su diferente edad, gracia, belleza y procedencia social la revistan de muy distinto pelaje del usual en las celestinas literarias» (p. 100).

<sup>46</sup> A. RICH, «Compulsory heterosexuality and lesbian existence», en C.R. STIMPSON y E.S. PERSON (eds.), *Women: Sex and Sexuality*, Chicago, University of Chicago, 1980, pp. 62-91. Probablemente con ello no me desvíe demasiado del paradigma desarrollado por la autora de *Epistemology of the Closet*, pues como ella misma señalara, aludiendo a Rich, «the adjective 'homosocial' as applied to women's bonds (by, for example, historian Carroll Smith-Rosenberg) need not be pointedly dichotomized as against 'homosexual'; it can intelligibly denominate the entire continuum» (E. KOSOFSKY SEDGWICK, *op. cit.*, p. 3). Mi análisis no resta un ápice el valor de la propuesta de Rich, pues me parece de extraordinaria relevancia, como tuve ocasión de señalar en mi antología titulada *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona, Icaria, 2009.

<sup>47</sup> S.F. MATTHEWS-GRIECO, «Cuerpo y sexualidad en la Europa del Antiguo Régimen», en G. VIGARELLO (dir.), *Historia del cuerpo, 1: Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, trad. N. Petit y M. Rubio, Madrid, Taurus, 2005, pp. 222-223. T. CASTLE ofrece diversos ejemplos de las repre-





Amor es guerra en el *Tirant* y puede asociarse a sufrimientos, enfermedades y batallas, pero también amor es paz y puede vincularse a cortesías, gozos y riquezas. Joanot Martorell los aprovechó todos para esbozar —o pintar detalladamente— una gama amplísima de sentimientos a lo largo de su extensa novela, que casi alcanza los quinientos capítulos y que se transforma en repertorio involuntario de las mil y una posibilidades que el deseo mostraba en su época para definirse teóricamente o concretarse en la práctica. Las expresiones del erotismo en *Tirant lo Blanch* unen y combinan dos líneas de acción: una vertical, la que deriva de los paradigmas jerárquicos de subordinación social, y otra línea, horizontal, que representa el vínculo entre iguales. En esta novela contemplamos muchos amores y pocas estimas, metafóricamente hablando, como si la presencia de una palabra en detrimento de la otra estuviese causada más por la voluntad de Martorell de destacar la intensidad y la pluralidad de acepciones de este motor vital (también de los deseos de Plaerdemavida) que por azares de los usos culturales.

Resulta baladí subrayar, a modo de conclusión, que el espacio del episodio tirantiano analizado se emplaza en las antípodas del «hortus conclusus» medieval de estirpe religiosa que, procedente del *Cantar de los cantares*, contribuyó a la entronización de la Virgen María, según muestran tantas pinturas europeas del siglo xv. Más cercano estaría, a mi juicio, del «locus amoenus» inaugurado por el jardín amurallado del *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris (c. 1230), por supuesto salpicado de la misoginia que introdujo Jean de Meun en su continuación (c. 1275), que tanta repercusión e influencia tuvo en los debates «pro-» y «anti-feministas» en las cortes europeas del Cuatrocientos y, sin duda, en el espacio cultural en lengua catalana de esta centuria<sup>48</sup>. Recuérdese que el primer personaje alegórico que encuentra el narrador protagonista del *Roman de la Rose* en el vergel del Amor es Ociosa, quien reina allí y quien en algunas miniaturas aparece con un espejo en la mano<sup>49</sup>. El jardín que dispone la Viuda a Tirant es una antítesis del ideal medieval, pues su escenografía acoge una acción invertida, sobre todo si tenemos presente que «el vergel medieval ofrece la imagen de una dicha sin amenaza de ruptura»<sup>50</sup>.

La Viuda Reposada no es Ociosa, por supuesto, pues en nuestra novela no se caracteriza ni por la belleza física ni por la elegancia de sus vestidos, ni por sus

---

sentaciones del homoerotismo femenino en las literaturas francesa, italiana e inglesa del siglo xvi en *The Literature of Lesbianism. A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*. Nueva York, Columbia University, pp. 59-98.

<sup>48</sup> Sobre las características literarias de estos debates, véase la panorámica de R. CANTAVELLA, *Els cards i el llir: una lectura de l'«Espill» de Jaume Roig*. Barcelona, Quaderns Crema, 1992, pp. 13-41.

<sup>49</sup> G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *El Libro de la Rosa*. Trad. C. Alvar y J. Muela, Madrid, Siruela, 1986. En el encarte final de ilustraciones de esta edición (procedente de un manuscrito conservado en la Universidad de Valencia), puede contemplarse una miniatura (figura 7) con esta imagen. El texto que la acompaña, preparado por Alfred Serrano i Donet, ofrece la siguiente lectura iconográfica: «La figura de Ociosa lleva un espejo en la mano; este espejo se puede identificar con la lujuria, ya que es un atributo de Venus, y en este caso Ociosa es su representación».

<sup>50</sup> D. RÉGNIER-BOHLER, «Ficciones», en Ph. ARIÉS y G. DUBY (dirs.), *Historia de la vida privada*, 2: *De la Europa feudal al Renacimiento*, trad. F. Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1988, p. 322.

goces ni por sus riquezas (a diferencia de cuanto se nos pinta en los versos 495-616 del *Roman*). Y no es Ociosa porque su ingeniosa treta es fruto de un trabajoso plan. Tampoco el huerto que aparece en *Tirant lo Blanch* posee la estructura interna del Jardín de Solaz, dueño del vergel del *Roman de la Rose*; sabemos muy poco de las huertas y de los jardines del Palacio Imperial de Constantinopla, pues apenas aparecen descritos, pero dos elementos fundamentales lo alejan del modelo francés: la pobre cabaña de Lauseta y la vecindad del sospechoso aposento alquilado por la Viuda<sup>51</sup>. Sin embargo, se me ocurre que la Viuda Reposada sería una originalísima inversión de la gentil Ociosa de Guillaume de Lorris, ya que, de manera artificiosa, abrió a Tirant lo Blanch las puertas de un Jardín del Amor invertido (social, religioso, étnico...). Y que Joanot Martorell —más astutamente si cabe que su pérfido personaje—, mediante la misma argucia ficcional, mostró a sus lectores la realidad y la naturalidad de los deseos homosociales y de los juegos homoeróticos de las damas de la corte mediante su disfrazada *heterosexualización*<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> X. RENEDO i PUIG ya sugirió que la casa de la vieja alquilada por la Viuda «no és altra cosa que una casa de cites, és a dir un prostíbul» («*Turpia feminarum incessa lascivarum* (El joc teatral en el capítol 283 del *Tirant lo Blanc*)», en *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Societat Internacional per l'Estud del Théâtre Médiéval*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995, p. 212).

<sup>52</sup> Y no sólo femeninos, pues como anotara, por ejemplo, A. HAUF, a propósito de algunas escenas del inicio del periplo africano de Tirant (*op. cit.*, capítulos 299-303, pp. 1094-1110): «No cal descartar que l'autor volgués també destacar que els musulmans tenien una especial sensibilitat davant la bellesa masculina i una major tolerància davant la pràctica de l'homosexualitat. L'expressió del 'plaer inestimable' que més avall anticipa la contemplació de la bellesa masculina en podria ser una manifestació» (p. 1100, nota 23). Sobre este tema trata, en parte, J.R. CARTAGENA-CALDERÓN, «Saint Sebastian and the Cult of the Flesh: The Making of a Queer Saint in Early Modern Spain», en J.M. ARMENGOL-CARRERA (ed.), *Queering Iberia. Iberian Masculinities at the Margins*, Nueva York, Peter Lang, 2012, pp. 7-44. En definitiva, de la misma manera que aceptamos el realismo histórico en tantos episodios de *Tirant lo Blanch*, convendría analizar las dimensiones históricas de la realidad recreada por Martorell en los capítulos que he comentado.

